

Antero Pellikka

Preludeja ja fuugia kahdella kitaralla

Sovituksia Bachin ja Shostakovichin preludeista ja fuugista

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi AMK

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

9.5.2014

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Antero Pellikka Preludeja ja fuugia kahdella kitaralla - sovituksia Bachin ja Shostakovichin preludeista ja fuugista 20 sivua + 1 liite + äänite 9.5.2014
Tutkinto	Musiikkipedagogi AMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja	Kai Lindberg MuM
<p>Tämä opinnäytetyö sai alkunsa ideasta sovittaa Johann Sebastian Bachin sekä Dmitri Shostakovichin preludeja ja fuugia kahdelle kitaralle ja koota näistä konserttikokonaisuus. Työ koostuu kirjallisesta raportista, tekemistäni sovituksista Bachin e-molli BWV 855 ja G-duuri BWV 884 sekä Shostakovichin C-duuri ja a-molli preludeista ja fuugista sekä konserttiäänitteestä. Sekä tekemäni sovitukset että äänite löytyvät kirjallisen työn lopusta liitteinä.</p> <p>Kirjallisessa osiossa kerron yleisesti sovittamisesta kitaralle, eri säveltäjien preludeista ja fuugista, valitsemistani sävellyksistä sekä tekemästäni sovitustyöstä. Tämän lisäksi kerron tekemästäni yhteistyöstä ja sovitusten harjoittelemisesta kitaristi Jukka Kääriäisen kanssa. Sovitukset saivat ensimmäisen esityksensä 5.4.2014 Helsingin Konservatoriolla. Liitteenä oleva äänite on nauhoitettu kyseisessä konsertissa.</p>	
Avainsanat	kitara, sovittaminen, preludit, fuugat, Bach, Shostakovich

Author Title Number of Pages Date	Antero Pellikka Guitar Arrangements of Piano Preludes and Fugues by Bach and Shostakovich 20 pages + 1 appendix + recording 9 May 2014
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Supervisor	Kai Lindberg, MMus
<p>My final project started as an idea to arrange piano Preludes and Fugues by Johann Sebastian Bach and Dmitri Shostakovich for two guitars. The project consists of the arrangements and a recording of the Preludes and Fugues BWV 855 in E Minor and BWV 884 in G Major by Bach, and the C Major and A Minor Preludes and Fugues by Shostakovich.</p> <p>In the report, I cover the process of making arrangements for the guitar and the musical form of the prelude and fugue. I also introduce the Well-Tempered Clavier by Bach, Preludes and Fugues Op. 87 by Shostakovich and Les Guitares bien Tempérées Op. 199 by M. Castelnuovo-Tedesco. Finally, I reflect on the process of arranging the selected works and discuss the results.</p> <p>I started to work on the arrangements in late 2013 and I finished them in March 2014. I started to practice them together with guitarist Jukka Kääriäinen as soon as I had completed the sheet music. I organized a concert which took place in the Metropolia Chamber Music Hall on April 5, 2014.</p> <p>My goal was to learn how to make arrangements for the guitar as well as expand the repertoire for guitar duos. I feel that this project has taught me a lot about the instrument, the preludes and fugues and especially how to play this kind of music on the guitar. I hope the arrangements will be played in the future by my fellow musicians.</p>	
Keywords	guitar, arranging, prelude, fugue, Bach, Shostakovich

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Kitaralle sovittaminen	2
2.1	Historiaa	2
2.2	Notaatio ja instrumentaatio	2
2.3	Erilaisia lähestymistapoja sovittamiseen	3
2.4	Sovituksen määritelmä ja ongelmakohtia	3
2.4.1	Ratkaisuja?	4
3	Preludit ja Fuugat	6
3.1	Yleiskuvaus ja historiaa	6
3.1.1	J.S. Bachin Das Wohltemperierte Klavier	7
3.1.2	D. Shostakovichin Preludit ja Fuugat Op. 87, historiaa, taustoja	7
3.1.3	M. Castelnuovo-Tedescon Les Guitares bien Tempérées, Op. 199	8
4	Preludien ja Fuugien sovittaminen kahdelle kitaralle	10
4.1	Ennen sovitustyöhön alkamista	10
4.2	Valittujen teosten analysointia	11
4.2.1	Bachin G-duuri ja E-molli Preludi ja Fuuga	11
4.2.2	Shostakovichin C-duuri ja a-molli Preludi ja Fuuga	13
5	Teosten sovittaminen kahdelle kitaralle	16
5.1	Sovitukset soivana materiaalina	16
5.2	Harjoitusprosessi	17
5.3	Konsertti	18
6	Pohdintaa	19
	Lähteet	20

Liitteet

Liite 1. Sovitukset J.S. Bachin ja D. Shostakovichin preludeista ja fuugista

Liite 2. Nauhoite opinnäytetyökonserdistä 5.4.2014 Helsingin konservatorion kamarimuusiikkisalissa

1 Johdanto

Opinnäytetyöni tavoitteenani on ollut sovittaa J.S. Bachin ja D. Shostakovichin preludeita ja fuugia kahdelle kitaralle ja saada näin saada uutta konserttimateriaalia kitara-duoille. Tämän lisäksi olen tutkinut yleisesti sovittamista ja tavoitteenani on ollut myös oppia itse sovittamaan musiikkia kitaralle.

Idea kyseiseen projektiin lähti kitaristi Jukka Kääriäisen kanssa jo pari vuotta sitten, jolloin suunnittelimme konserttikokonaisuuden luomista Bachin, Shostakovichin sekä Castelnuovo-Tedescon preludeista ja fuugista. Projekti lykkääntyi kuitenkin lopulta syksyyn 2013, jolloin aloitin sovitustyön. Tarkoituksenamme oli järjestää keväällä 2014 konsertti aiheen tiimoilta, jossa esittäisimme sovittamiani Bachin ja Shostakovichin teoksia sekä Castelnuovo-Tedescon preludeita ja fuugia kahdelle kitaralle.

Kirjallisen osion luvussa 2 kerron kitaralle sovittamisesta yleisesti, sen historiasta ja eri lähestymistavoista aiheeseen. Tässä luvussa pohdin myös sovittamista omista lähtökohdistani ja miten olen aihetta lähestynyt. Mietin myös millaisia haasteita sovittaja voi kohdata ja miten näihin löytää ratkaisuja.

Seuraavissa luvuissa kerron yleisesti preludeista ja fuugista. Erityisen tarkastelun alle olen ottanut J.S. Bachin *das Wohltemperierte Klavier* -kokoelmat sekä D. Shostakovichin 24 preludia ja fuugaa Op. 87, joista molemmista olen valinnut kaksi sävellystä sovitettavaksi. Valitsemistani sävellyksistä kerron tarkemmin analyysi-osiossa. Lisäksi olen tarkastellut Mario Castelnuovo-Tedescon kahdelle kitaralle säveltämää 24 preludin ja fuugan kokoelmaa *Les Guitares bien Tempérées*, Op. 199.

Lopuksi kerron vielä tekemästani sovitustyöstä ja kuinka kyseiset preludit ja fuugat toimivat kahdella kitaralla soitettuna. Kerron lisäksi harjoitusprosessista kitaristi Jukka Kääriäisen kanssa sekä 5.4.2014 järjestämästämme konsertista, jossa sovitukset saivat ensimmäisen esityksensä. Viimeinen luku pitää sisällään pohdintaa sovitusten ja itse projektin onnistumisesta ja tulevaisuudesta.

2 Kitaralle sovittaminen

2.1 Historiaa

Kitaralle ja muille näppäilysoittimille on tehty sovituksia hyvin pitkään. Jo 1500-luvulta löytyy sovituksia vokaalimusiikkiteoksista vihuelalle sekä luutulle, ehkä tunnetuimpana esimerkkinä Luyz de Narváezin sovitus Josquinin motetista *Mille Regrets* vuodelta 1538. Barokin aikakautena sovituksia tehtiin erityisesti instrumentaali- ja orkesteriteoksista kitaralle ja luutulle, pääasiassa Ranskan ja Espanjan alueelta. Nämä sovitukset tehtiin istumaan kielisoittimelle mahdollisimman hyvin, tarvittaessa jopa muuttaen teoksen melodioita ja harmonioita.

1800-luvulle tultaessa ja kitaran kehittyessä soittimena myös sovitukset muuttuivat yhä monipuolisemmiksi ja haastavimmiksi. Tästä esimerkkinä mainittakoon Mauro Giulianin sovitukset Rossinin alkusoitoista, Johann Kaspar Mertzin sovitukset Schubertin lauluista sekä Francesco Tarrégan tekemät sovitukset muun muassa Chopinin pianoteoksista. Näiden lähtökohtana on aina ollut itse kitara, joskin ne ovat pääasiassa huomattavasti uskollisempina alkuperäisteoksille mitä Barokin aikana.

Nykyään sovituksia soittimelle tekevät lähes kaikki kitaristit, useimmiten omaan käyttöönsä sekä laajentaakseen kitaran ohjelmistoa. Soittimen kehittyessä niin ovat kehittyneet myös sovitukset, äärimmäisenä esimerkkinä mainittakoon japanilaisen kitaristin Kazuhito Yamashitan sovitukset Mussorgskyn Näyttelykuvista sekä useista suurista orkesteriteoksista. Usein vaativimpien sovitusten tuomat ongelmat ovat myös haastaneet kitaristit kehittämään uusia tekniikoita soittimelle ja näin myös kehittäneet osaltaan soittotekniikkaa.

2.2 Notatio ja instrumentaatio

Näppäilysoittimille kirjoitettiin 1700-luvulle asti lähinnä pelkästään tabulatuureja, joista käy ilmi mistä kohtaa soittimen otelaudalta painetaan ja mitä kieltä soitetaan. Kun nuotikirjoitus alkoi kehittyä, täytyi myös kitaralle keksiä uusi tapa nuotintaa soivaa musiikkia. Koska kitara on kosketinsoitinten tavoin polyfoninen soitin, voisi kuvitella että myös

tämä kirjoitustapa toimisi visuaalisen selkeytensä vuoksi parhaiten. Jostain syystä kitaran notaatiosysteemi otettiin kuitenkin viululta ja käyttöön otettiin G-avaimelle kirjoitettu yhden viivaston systeemi. Vielä tänäkin päivänä kyseinen tapa nuotintaa kitaralle aiheuttaa hämmennystä sekä muusikoiden että säveltäjien keskuudessa.

Ongelmaksi muodostuvat usein moniääniset teokset. Usein soittajan on hankala määrittellä mihin stemmaan jokin tietty ääni kuuluu ja miten säveltäjä sen haluaisi soitettavan. Suurin osa säveltäjistä ei myöskään soittanut tai soita kitaraa, joten alue on myös heille vieras. Nykyään kitaristeilla on onneksi usein mahdollisuus työskennellä yhdessä säveltäjien kanssa ja näin selvittää ongelmapaikkoja.

2.3 Erilaisia lähestymistapoja sovittamiseen

Sovittamistyöhön lähtiessä on syytä miettiä miten sitä haluaa lähestyä. Olen erotellut kolme eri tapaa lähteä työstämään sovitusta:

1. Sovittaja voi olla mahdollisimman uskollinen alkuperäiselle teokselle ja poiketa siitä vain pakon edessä
2. Sovittaa teos istumaan mahdollisimman hyvin sovitettavalle instrumentille ja toimia sen ehdoilla
3. Imitoida alkuperäistä instrumentaatiota eri keinoin (kuten värein ja efektein)

Useimmiten sovitukset ei suoraan ole mikään näistä kolmesta vaan jonkunlainen yhdistelmä. Varsinkin orkesteri- ja pianoteoksia sovittaessa on lähes pakko usein poiketa alkuperäisestä materiaalista kitaran rajallisen äänialan vuoksi. Tärkeintä onkin saada pidettyä kokonaisuus kasassa millä keinolla hyvänsä sekä saada teos kuulostamaan hyvältä nimenomaan kitaralla, vaikka se tarkoittaisi suurempienkin kompromissien tekemistä.

2.4 Sovituksen määritelmä ja ongelmakohtia

Kun päättää alkaa sovittamaan teosta kitaralle, joutuu yleensä painimaan monien haasteiden kanssa. Nämä riippuvat siitä, mille soittimelle tai kokoonpanolle alkuperäinen teos on sävelletty. Useat kappaleet tosin toimivat kitaralla myös ilman juuri minikäänlaisia muutoksia, jolloin onkin luontevampaa puhua transkriptioista kuin sovituksista. Sovituksesta puhuttaessa alkuperäisestä teoksesta tehdään versio uudelle soitti-

melle tai kokoonpanolle. Sovittajan rooli on antaa teokselle jotain uutta, joka saa sen kuulostamaan uudella kokoonpanolla toimivalta ja näin ollen oikeuttaa sovitustyön. Tämä voi tarkoittaa sävelmateriaalin uudelleen järjestämistä tai jopa tarpeen tullen sen muuttamista.

Yksi haaste johon kitaralle tai kitaroille musiikkia sovitettaessa törmää lähes aina on soittimen rajallinen ääniala. Kitaralla on lähes mahdotonta saada toteutettua yhtä leveältä äänialalta soittamista kuin vaikkapa pianolla. Tätä voidaan tosin tiettyyn pisteeseen asti helpottaa erilaisten viritysten avulla ja varsinkin useamman kitaran kokoonpanoissa materiaalia voidaan myös jakaa eri soittajien kesken. Usein kuitenkin törmää sovitukseen, joissa pakon edestä jokin linja on jouduttu katkaisemaan kitaran äänialan vuoksi.

Toinen yleinen ongelmakohta on lähinnä jousi- ja puhallinmusiikkia sovitettaessa vastaan tuleva legatosoitto ja pitkien nuottien ylläpitäminen. Kitaralla ääni alkaa vaimentua heti sen jälkeen kun se on soitettu eikä sitä näin ollen pysty pitämään elossa kovinkaan kauaa, saati sitten tehdä crescendoa. Myöskään samanlaiseen legatossa soittamiseen, kuin vaikkapa jousilla, kitaralla ei myös pystytä. Tosin taitava soittaja pystyy luomaan vakuuttavan illuusion legatosta.

Loppujen lopuksi suurin haaste lienee kuitenkin se, kuinka sovittettava teos saadaan kuulostamaan mahdollisimman hyvältä kitaralla. Jos sen jälkeen, kun kaikkiin äänialaan, artikulaatioon ja muihin käytännön haasteisiin on löydetty toimiva ratkaisu, sovittettava teos ei siltikään kuulosta hyvältä voidaan sovitustyön tarpeellisuus kyseenalaistaa. Omasta mielestäni olisi tärkeää, että sovitus myös antaisi jotain alkuperäiselle teokselle, eikä olisi vain köyhä kopio siitä. Onkin siis syytä ottaa huomioon kitaran erityispiirteet sekä vahvuudet ja kuinka näitä voidaan uudessa sovituksessa hyödyntää.

2.4.1 Ratkaisuja?

Millaisia ratkaisuja sovittaja voisi siis keksiä eteen astuvien ongelmien edessä? Äänialaan liittyvät ongelmat voidaan usein ratkaista, tiettyyn pisteeseen asti, erilaisten viritysten avulla. Kaikkein tavanomaisinta on laskea kitaran matalinta E-kieltä tarvittavan paljon. Varsinkin usean kitaran kokoonpanoissa erilaisten vireiden avulla voidaan vaikuttaa soivaan äänialaan varsin paljon.

Pitkien äänien kannattelun tuomiin haasteisiin voidaan keksiä useitakin ratkaisuja tilanteesta riippuen. Barokin aikaan oli tavanomaista lisätä erilaisia korukuvioita kun kosketin- tai näppäilysoittimella haluttiin pitää nuottia elossa. Kitaralla nämä toimivat myös useassa tilanteessa hyvin, joskus tosin korun lisääminen voi olla lähes mahdotonta. Tässä tapauksessa nuotin toistaminen voi tulla kyseeseen, jolloin myös crescendon tekeminen on mahdollista.

Myös monien erikoistekniikoiden avulla voidaan kitaralla saada aikaan erilaisia orkestraalisia tehoja sekä värejä. Erilaisten tremoloiden käyttö, perkussioefektit, huiluäänet sekä tietysti kitaran laajan väriskaalan hyväksikäyttäminen voivat usein luoda aivan odottamattomia sävyjä teokseen (tästä hyvänä esimerkkinä Yamashitan sovitus Musorgskyn Näyttelykuvista). Tässä vaarana voivat tosin olla ylilyönnit ja tarpeettomat ”kikkailut”. On aina syytä muistaa, missä vaiheessa efektit muuttuvat itsetarkoitukselliseksi. Lopputuloksen kannalta ainoa oleellinen asia kuitenkin on kuinka hyvin sovitettu lopputulos kitaralla soi.

3 Preludit ja Fuugat

3.1 Yleiskuvaus ja historiaa

Preludi ja fuuga on ollut jo pitkään sävellysmuotona hyvin suosittu säveltäjien keskuudessa. Preludi on alkusoiton omainen musiikkikappale, joka esittelee sävellyksen sävellajin ja joskus myös siinä käytettyä materiaalia. Tätä seuraa useasta itsenäisestä äänestä koostuva Fuuga. Tämä alkaa lähes aina yksiaänisen teeman esittelyllä, jonka jälkeen toinen ääni imitoi tämän samalla kun alkuperäinen teema lähtee kehittymään. Kokonaisuutena preludia ja fuugaa yhdistävät vähintään sama sävellaji sekä toisinaan myös käytetty temaattinen materiaali.

Useimmat säveltäjät, jotka ovat kirjoittaneet preludeita ja fuugia ovat myös päätyneet tekemään useita ja usein jopa kaikki sävellajit kattavia syklejä. Näistä tunnetuimpana voidaan varmasti pitää Johann Sebastian Bachin kahta *das Wohltemperierte Klavier* -kirjaa (1722 ja 1742), jotka molemmat kattavat kaikki 24 duuri- ja mollisävellajia. Bach ei kuitenkaan ollut ensimmäinen, joka sävelsi tämänkaltaisen syklin. Jo 1500-luvun loppupuolella Vincenzo Galilei sävelsi kokoelman teoksia, jotka kattoivat kaikki sävellajit. Kitaristin näkökulmasta mielenkiintoisena voidaan pitää Angelo Bartolotin vuonna 1640 säveltämää 24 passacaglian kokoelmaa kitaralle *Libro primo di chitarra spagnola*. Vuonna 1702 saksalainen säveltäjä Johann Caspar Ferdinand Fischer kirjoitti uruille 20 preludin ja fuugan kokoelman *Ariadne musica*. Kyseistä teosta voidaan pitää Bachin *das Wohltemperierte Klavierin* tärkeimpänä edeltäjänä sen samankaltaisen rakenteen sekä osittain saman temaattisen materiaalin käytön vuoksi.

Myös Bachin jälkeen monet säveltäjät ovat jatkaneet preludi ja fuuga perinnettä sekä säveltäneet kaikki sävellajit kattavia kokonaisuuksia. Hyvin tunnettuina esimerkkeinä voidaan pitää Dmitri Shostakovichin 24 Preludia ja Fuugaa Op.87, Frederic Chopinin 24 Preludia Op. 28 sekä Alexander Scriabinin 24 Preludia Op.11. Suurin osa tämänkaltaisista kokoelmista on sävelletty kosketinsoittimille, mutta ei suinkaan kaikki. Tästä voidaan pitää hyvänä esimerkkinä Mario Castelnuovo-Tedescon 24 preludin ja fuugan kokoelmaa *Les Guitares bien tempérées* kahdelle kitaralle.

3.1.1 J.S. Bachin Das Wohltemperierte Klavier

Johann Sebastian Bachin (1685-1750) *Das Wohltemperierte Klavier* julkaistiin vuonna 1722 Köthenissä. Kokoelma sisälsi 24 preludi- ja fuugaparia kaikissa sävellajeissa alkaen C-duurista päättyen h-molliin. Kokoelmassa teokset liikkuvat duuri ja molli pareissa nousten kromaattisesti kunnes jokainen sävellaji on käyty läpi. Jälkimmäinen osa, joka valmistui Leipzigissa vuonna 1742, seuraa ensimmäisen kirjan rakennetta. Bach sävelsi molemmat kokoelmat oppimateriaaliksi nuorille muusikoille, joka ilmenee ensimmäisen kirjan esipuheesta: *Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend (käytettäväksi ja harjoiteltavaksi opinhaluisille nuorille muusikoille)* (Bach 1722)

Kokoelman kappaleita ei yhdistä suoranaisesti mikään muu kuin niiden preludi ja fuuga-muoto. Bach jopa kierrätti materiaalia ensimmäisen kirjan preludeihinsa Wilhelm Friedmann pojalleen tekemästään *Klavierbüchleinistä* ja toisen osan C-duuri preludista löytyy aikaisempi versio vuodelta 1718 tai 1719. Das Wohltemperierte Klavier otsikossa mainittu ”hyvä viritys” ei välttämättä viittaa nykyisin yleisesti käytössä olevaan tasaviereisyyteen. Tämä Bachin käyttämä termi kuitenkin viitanee jonkunlaiseen virityssysteemiin joka mahdollisti kaikissa 24:ssä eri sävellajissa soittamisen.

Vaikka molemmat kokoelmat saavuttivat suosiota jo Bachin elinaikana, ei niitä painettu kuin vasta vuonna 1801. Teoksien vaikutus on kuultavissa monien myöhempien säveltäjien tuotannossa ja moni on myös Bachin innoittamana jatkanut preludi ja fuugakokoelmien säveltämistä. (Wikipedia 2014)

3.1.2 D. Shostakovichin Preludit ja Fuugat Op. 87, historiaa, taustoja

Dmitri Shostakovich (1906-1975) oli ensimmäinen 1900-luvulla elänyt säveltäjä, joka sävelsin Bachin tavoin 24 preludin ja fuugan kokoelman. Shostakovich sävelsi tämän soolopianolle tehdyn kokonaisuuden vuosina 1950-1951 ja se sai alusta lähtien ristiriitaisen vastaanoton. Lähtölaukauksen tämän kokoelman säveltämiseen Shostakovich sai vuonna 1950 ollessaan Leipzigissa Bach kilpailun tuomaristossa. Täällä hän kuuli nuoren venäläispianisti Tatyana Nikolayevan soittavan osia Bachin das Wohltemperierte Klavierista. Vaikka ei olekaan varmaa tekikö Nikolayevan soitto Shostakovichiin erityistä vaikutusta, alkoi hän joka tapauksessa pian tapahtuman jälkeen säveltää omaa 24 preludin ja fuugan sykliään.

Säveltäessään teosta Shostakovich oli valtion ankaran tarkkailun kohteena. Hänen musiikkinsa oli määritelty Stalinin ”anti-formalistisen kampanjan” mukaan sopimattomaksi ja säveltäjä oli välillä jopa itsemurhan partaalla. Shostakovich päätti kuitenkin alkaa työskentelemään. Lopulta teokset valmistuivatkin hyvin nopeasti, keskimäärin preludi ja fuuga kolmessa päivässä. Kokonaisuuden valmistuttua Shostakovich päätti esittää koko syklin säveltäjätovereilleen toukokuussa 1951. Tähän aikaan hän ei kuitenkaan ollut pianistina parhaimmassa kunnossaan, eikä kokoelma tehnyt suurta vaikutusta heihin. Lopulta teoksen kantaesitti Nikolayeva joulukuussa 1952 ja teos julkaistiin kahdessa osassa samana vuonna. Shostakovich itse äänitti syklin vuosina 1951-52. (Plutalov 2010, 10-52)

Bachin das Wohltemperierte Klaviereista poiketen Shostakovichin preludi ja fuugasykli ei kulje kromaattisesti nousten vaan kvinttiympyrää kiertäen rinnakkaissävellajeissa (C-duuri, a-molli, G-duuri, E-molli...). Vaikka materiaaaliltaan suoranaisia kytköksiä Bachin kokonaisuuteen on hankala vetää, voidaan tietynlaisia yhteneväisyyksiä löytää, esimerkiksi Shostakovichin a-molli ja Bachin c-molli fuugan rytmikuviosta. Bachin tavoin teoksen jokainen preludi ja fuuga muodostavat oman kokonaisuutensa sisältäen usein samankaltaista materiaalia.

3.1.3 M. Castelnuovo-Tedescon Les Guitares bien Tempérées, Op. 199

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) oli italialainen säveltäjä, joka tunnetaan ehkä parhaiten kitaristien keskuudessa hänen laajan kitaratuotantonsa vuoksi. Hän kuului maineikkaan kitaristi Andrés Segovian luottosäveltäjiin ja sävelsi myös paljon kamarimusiikkia jossa kitara oli mukana. Castelnuovo-Tedesco sävelsi toki myös paljon orkesteriteoksia, useille soolosoittimille sekä laulumusiikkia. Tämän lisäksi hänet muistetaan laajasta elokuvamusiikkituotannostaan.

Bachista ja Shostakovichista poiketen Castelnuovo-Tedesco ei säveltänyt omaa 24 preludin ja fuugan sykliään koskettimille vaan kahdelle kitaralle. Hänen teoksensa *Les Guitares bien Tempérées, Op. 199* käsittää edellä mainittujen säveltäjien tapaan kaikki 24 sävellajia samalla ollen kaikkien aikojen laajin ja myös tärkeimpiä kitaraduolle sävellettyjä kokoelmia. Kyseinen kokoelma on omistettu maineikkaalle ranskalaiselle kitaraduolle Ida Prestille ja Alexander Lagoyalle ja se valmistui vuonna 1962.

Castelnuovo-Tedesco aloitti fuugien säveltämisen jo nuorena opiskelijana. Tämän taidon hallitakseen hän päätti kirjoittaa yhden fuugan joka päivä. Les Guitares bien Tempérées ("hyvävireiset" kitarat) -teosta säveltäjä alkoi kirjoittaa maaliskuussa 1962 ja se valmistui hyvin nopeasti jo saman vuoden kesäkuussa. Kokoelmat julkaistiin neljänä kirjana kuitenkin vasta säveltäjän kuoleman jälkeen vuonna 1974.

Les Guitares bien Tempérées kokoelma noudattaa Shostakovichin Op. 87:n tavoin nousevien kvinttien periaatetta rakenteensa puolesta. Shostakovichista poiketen Castelnuovo-Tedesco aloittaa kuitenkin syklinsä g-mollista, josta liikutaan D-duuriin. Näin kokoelma jakautuu myös kahteen osaan, joista ensimmäiset 12 preludia ja fuugaa alkavat g-mollista päättyen C-duuriin ja toinen puoli G-duurista c-molliin. Itse preludeissa ja fuugissa Castelnuovo-Tedesco käyttää paljon itseltään ja muilta lainattua sävelmateriaalia, luonnonääniä matkivia kulkuja, tanssirytmiejä (kuten B-duuri preludin "alla rumba") sekä hyvin yllättäviä modulaatioita ja tempon muutoksia. Osassa sävellyksistä preludissa esiteltyä temaattista materiaalia hyödynnetään myös fuugassa, kuten C-duuri preludissa ja fuugassa. Osassa taas teokset rakentuvat täysin itsenäisestä materiaalista ja monet fuugat myös pitävät sisällään barokin tanssirytmikkää.

Kitaristi Ida Presti, jolle teos on Alexander Lagoyan kanssa omistettu, kuoli yllättäen keväällä 1967 vain 43-vuotiaana. Tämän seurauksena Castelnuovo-Tedesco päätti säveltää vielä yhden fuugan, *Fuga Elegiacan*, kahdelle kitaralle ja omistaa tämän Prestin muistolle. Tämä teos on ensimmäisen preludin ja fuugan tavoin g-mollissa, täydentäen näin syklin siihen mistä se alkoi. Pian tämän jälkeen maaliskuussa 1968 säveltäjä itse menehtyi yllättäen ja *Fuga Elegiaca* jäi hänen viimeiseksi kitaralle säveltämäkseen teokseksi. (Micheli 2012)

4 Preludien ja Fuugien sovittaminen kahdelle kitaralle

4.1 Ennen sovitustyöhön alkamista

Päätin aloittaa sovitustyön käymällä läpi sekä Bachin että Shostakovichin preludi ja fuugakokoelmat nuottimateriaalina ja levytyksiltä. Bachin kohdalla käytin saksalaisen Henle kustantamon Urtext-versiota nuotista vuodelta 1997 ja kuuntelin läpi monien tunnettujen pianistien levytyksiä. Shostakovichin kanssa käytin saksalaisen Sikorski Musikverlagin nuottijulkaisua vuodelta 1955 ja levytyksissä luotin säveltäjän omaan sekä Tatyana Nikolayevan nauhoitteisiin. Tavoitteenani oli löytää näistä hyvin kitaralle istuvia preludeita ja fuugia ja valita näistä lopulta kaksi molemmilta säveltäjiltä.

Preludien ja fuugien luonteen vuoksi halusin pitää sovitukset alkuperäisissä sävellajeissaan, joten päädyin kitaralla helposti soiviin ja soitettaviin sävellajeihin. Toiseksi kriteeriksi katsoin miten teosten ääniala soveltuisi kahdella kitaralla soitettavaksi. Viimeiseksi tutkin miten kitaralle ominaista teosten materiaali on. Kappaleet, jotka esimerkiksi olivat tempoiltaan hyvin nopeita ja sisälsivät paljon nopeita asteikoita, saivat jäädä. Päätin lopulta valita molemmilta säveltäjiltä rinnakkaisissa duuri- ja mollisävellajeissa kulkevat teokset.

Bachin kohdalla ensimmäinen valintani osui e-molli preludiin ja fuugaan ensimmäisestä kirjasta BWV 855. Sävellyksen kuultuani ihastuin sen fuugan alussa esiintyvään murtosointuiseen teemaan, joka on kuin kitaralle sävelletty. Kappaleen sävellaji on myös kitaralle omiaan ja vain kahden äänensä ansiosta se oli myös kokonaisuutena varsin helposti lähestyttävä. Tälle pariaksi valitsin toisesta kirjasta G-duuri preludin ja fuugan BWV 884. Myös tämä on sävellajiltaan ja materiaaliltaan hyvin kahdelle kitaralle istuvaa, joskin fuugan loppu sisältää hieman hankalia nopeita juoksutuksia. Lopulta nämäkin istuivat kitaralle varsin hyvin.

Shostakovichilta valitsin heti ensimmäisen julkaisun alusta C-duuri ja a-molli preludin ja fuugan. Näistä ensimmäisen koraalimainen, leveistä soinnuista koostuva preludi vaikutti soivan kahdella kitaralla hyvin ja myös hitaan ja kauniin teeman sisältävä teema tuntui toimivalta. A-molli preludin nopeat arpeggiokuviot näyttivät soivan kitaralla hyvin ja niiden vuorottelun vuoksi ne myös toimivat teknisesti kahdella kitaralla. Julkaisuun painettu tempomerkintä lienee kuitenkin kitaralla soitettaessa lähes mahdotonta toteuttaa.

A-molli fuugan kirpeät intervallit ja pilaileva luonne toimivat mielestäni hyvänä vastaparin ensimmäisen fuugan hartaudelle. Artikuloitu ja vahvasti aksentoitu teema on kuin myös omiaan kitaralle.

4.2 Valittujen teosten analysointia

Tässä luvussa tarkoitukseni on luoda yleiskatsaus jokaiseen preludiin ja fuugaan ja käsitellä niissä käytettyä materiaalia, ja niiden rakennetta. Tarkoitukseni ei ole syventyä erityisen analyyttisesti teosten teemoihin ja sävelmateriaalin käyttöön, vaan selvittää miten kukin säveltäjä on aihetta lähestynyt. Fuugien kohdalla kuitenkin olen nähnyt tarpeelliseksi esitellä niiden temaattisen materiaalin. Tämän lisäksi pohdin mitä asioita olen ottanut huomioon sovitusyötä tehdessäni sekä tulkinnallisia kysymyksiä. Käyttämäni tahtinumerot ovat tekemistäni sovituksista.

4.2.1 Bachin G-duuri ja E-molli Preludi ja Fuuga

J.S. Bachin G-duuri preludi BWV 884 on luonteeltaan varsin leikkisä ja eloisa. Preludi rakentuu lähes jatkuvasta 1/16-nuotti liikkeestä, joka katkeaa lähinnä vain kadenssipai-koissa. Tämän päälle rakentuu melodialinja, jota toinen ääni lähes kokoajan harmonisoi ja joka on koristeltu usein korukuvioin. Preludin voisi karkeasti jakaa kolmeen osaan, jotka päättyvät kadenssiin: Tahdit 1-16 (lopussa kadenssi D-duuriin), 17-28 (kadenssi e-molliin) sekä 29-48 (paluu G-duuriin). Preludi sisältää myös paljon pitkiä ja matalia pedaaliääniä, jotka luovat ikään kuin pohjan päälle soivalle kuviolle. Sovituksen soivuuden kannalta näitä pitkiä ääniä on kitaralla pakko välillä toistaa.

Saman sävellyksen 3-ääninen fuuga alkaa murtosoinnuista koostuvalla *teemalla*, joka alkaa 1/16-tauolla ja kestää kuuden tahdin ajan. Teema on varsin yllättävä, sillä se ei sisällä mitään kovinkaan selkeää melodista linjaa. Kaiken kaikkiaan se kuullaan Preludin aikana 6 kertaa (tahdit 49-54, 56-61, 63-68, 79-83, 88-93 ja 113-118). Tämän lisäksi fuugassa on kaksi *kontrasubjektia*: tahdissa 56 alkava laskeva linja ylä-äänessä sekä tahdissa 64 alkava synkopoitu kolmas ääni (Bruhn 1993). Kuviossa 1. esitellään fuugan teema sekä kontrasubjektit niiden soidessa samanaikaisesti. 1/16-nuottien luovan jatkuvan liikkeen ja synkopoitujen rytmien ansiosta fuuga jatkaa preludin eloisaa luonnetta. Fuugan lopussa kuullaan vielä nopeat ja virtuoosimaiset asteikkojuoksutukset, jotka kuljettavat sen kadenssin kautta loppuun.



Kuvio 1. J.S. Bachin G-duuri fuuga teema (yllä) sekä kontrasubjektit (alla)

Bachin e-molli preludin BWV 855 esiaste voidaan löytää hänen kokoamastaan *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* –kosketinsoitinmusiikki kokoelmasta. Tämä preludi on tosin vain 23 tahtia pitkä ja rakenteeltaan huomattavasti edellä mainittua yksinkertaisempi. Preludin ensimmäinen puoli (tahdit 1-22) koostuu jälleen 1/16-nuotti säestyksestä, jonka päällä soivat lyhyet 1/8-nuotin pituiset soinnut sekä laulava, varsin runsaasti kuvioitu melodia. Tätä seuraa tahdista 23 alkava *presto*-osuus, jossa kaksi ääntä liikkuvat rinnakkain. Tätä jatkuu lähes preludin loppuun asti, jota edeltää draamaattinen kromaattinen nousu korkeimmassa äänessä ja joka johtaa lopulta kadenssille ja sen loppuun.

E-molli fuuga alkaa kaksi ja puoli tahtia kestäväällä teemalla, joka koostuu vain yhdestä fraasista. Tämä kitaralle loistavasti soveltuva teema kuullaan fuuga aikana kaiken kaikkiaan kahdeksan kertaa (tahdit 42-44, 44-46, 51-53, 53-55, 60-62, 62-64, 70-72 ja 72-74). Koska kyseessä on 2-ääninen fuuga, on luonnollista että kontrasubjektejakin on vain yksi. Tämä kuullaan ensimmäisen kerran tahdissa 3 heti tahdin puolen välin jälkeen 1/16-osa tauon jälkeen. Kontrasubjekti kuullaankin aina pääteeman päällä aivan fuuga alkua lukuun ottamatta (Bruhn 1993). Kuvio 2. esittelee fuuga teeman sekä kontrasubjektin. Näiden lisäksi fuuga sisältää vuoropuhelumaisia osuuksia, joissa vuorottelevat toisessa äänessä liikkuvat asteittaiset 1/16-kuviot ja toisessa 1/8-murtosoinnut. Yleisilmeeltään fuuga on varsin eloisa ja liikkuva 3/4-tahtilajinsa sekä useiden kromaattisten kulkujen ansiosta ja vaatii mielestäni toimiakseen suhteellisen nopean tempon. Varsin selkeästä rakenteestaan huolimatta fuuga sisältää useita yllättäviä harmonioita ja käänteitä, joita esittäjän on syytä tuoda esiin.



Kuvio 2. J.S. Bachin e-molli fuugan teema (yllä) ja kontrasubjekti (alla)

4.2.2 Shostakovichin C-duuri ja a-molli Preludi ja Fuuga

Dmitri Shostakovichin C-duuri preludi alkaa täysin samalla harmonialla ja asetelmalla kuin J.S. Bachin ensimmäisen kirjan C-duuri preludi (kuvio 3). Bachin käyttämien murrettujen sointujen sijaan Shostakovich pitäytyy yhtenäisissä soinnuissa, jotka vain välikkeenomaiset 1/8-nuoteista koostuvat melodiset linjat rikkovat. Seesteisen C-duuri harmonian rikkovat säveltäjän käyttämät dissonoivat soinnut, jotka usein myös toimivat eräänlaisina siltoina siirryttäessä asiasta toiseen. Preludi soi suurimmalta osalta hiljaisissa nyansseissa ja vasta tahdissa 52 saavutetaan forte-dynamiikka. Tätä voisikin pitää preludin jonkunlaisena kulminaatiopisteenä, josta se alkaa hiljalleen valumaan kohti staattista lopetustaan.



Kuvio 3. J.S. Bachin C-duuri preludin ensimmäinen tahti verrattuna Shostakovichin vastaavaan

Preludin seesteinen luonne jatkuu myös fuugassa, joka on sävelletty käyttäen ainoastaan pianon valkoisia koskettimia. Näin ollen siinä ei myöskään ole käytetty yhtä ainutta etumerkkiä. Fuuga alkaa yksiaanisella, 9 tahtia kestäväällä teemalla, joka alkaa tahdin toisella puolinuotilla ja kvintin hypyllä. Tahdin 76 puolivälistä teema alkaa jälleen, tällä kertaa dominantilta ja sen alle ilmestyy ensimmäinen kontrasubjekti. Toinen vastaava aihe esitellään tahdissa 86, jossa se alkaa matalimmassa äänessä. Kaiken kaikkiaan teema kuullaan kokonaisuudessaan sekä fragmentteina 13 kertaa fuugan aikana. Kuviossa 4. esitellään fuugan teema ja molemmat kontrasubjektit. Preludin tavoin myös

fuuga on dynamiikaltaan pieniä nousuja lukuun ottamatta pianossa ja jonkunlainen kohokohta saavutetaan 142, jota edeltää pitkä kasvatus mf-nyanssiin. Tahdistä 146 alkaa eräänlainen coda, jossa teema alkaa toonikalta kaanonina kahdessa äänessä. Loppua kohden fuuga alkaa hiipumaan pois äänien harventuessa ja lopussa saavutetaan C-duuri sointu.



Kuvio 4. D. Shostakovichin C-duuri fuugan teema (1. rivi) ja kontrasubjektit (2. ja 3. rivi)

Shostakovichin a-molli preludi on 1/16-nuoteista koostuva yksiääninen toccata, jossa suuren osan ajasta toistuvat murtosoinnut liikuttavat harmoniaa. Preludin alussa on annettu vain piano-nyanssi sekä ohjeistuksena *legato sempre*. Arpeggio-kuviot alkavat aina 1/16-tauolla, mutta kuvioiden pituudet vaihtelevat yllättävästi. Tällä tavoin saadaan luotua sointimattoa, jossa harmoniat liikkuvat usein vain pienten muutosten avulla eteenpäin. Preludin eräänlaiseksi kulminaatiopisteeksi voisi määritellä tahtien 25-27 alueen, jossa E-säveltä aletaan toistamaan oktaaveissa 1. ja 3. iskulla. Shostakovich on antanut fuugalle varsin nopean tempomerkinnän (puolinuotti=120), joka ehkä itsessään edesauttaa murtosointujen luoman äänimaton syntymistä.

A-molli fuuga sen sijaan pelaa preludista poiketen artikulaatiolla, aksenteilla sekä dissonoivilla sävelillä. Fuuga alkaa 4 tahtia kestäväällä teemalla, jonka ehkä odottaisi alkavan kohotahdilla. Näin ei kuitenkaan ole ja Shostakovich vielä alleviivaa tätä aksentoinnilla aina ryhmän ensimmäisen sävelen. Teema alkaa septimin päässä toisessa äänessä tahdissa 44, jossa myös ensimmäinen ääni esittelee ensimmäisen kontrasubjektin ja toinen vastaava esitellään tahdissa 51. Fuuga on siis näin kolmiääninen ja teema kuullaan kaiken kaikkiaan 10 kertaa sen aikana. Kuviossa 5. esitellään fuugan teema ja kaksi kontrasubjektia. Jälleen kirjoitettu yleisnyanssi on suurimmalta osin piano, joskin nyt nousuja ja laskuja on kirjoitettu useampia. Fuugan ainakin dynaaminen huipentuma löytyy tahdistä 110 jossa päästään ff-nyanssiin ja matalimmassa äänessä aletaan tois-

tamaan pääteeman alkua. Lopulta tästä toistosta päästetään irti ja tehdään crescendojen saattelemana kadenssi kohti fuugan loppua.



Kuvio 5. D. Shostakovichin a-molli fuugan teema (1. rivi) ja kontrasubjektit (2. ja 3. rivi)

5 Teosten sovittaminen kahdelle kitaralle

Lähtökohtanani preludien ja fuugien sovittamiseen oli luonnollisesti saada sävellykset soimaan mahdollisimman hyvin kahdella kitaralla sekä tehdä sovituksista mahdollisimman idiomaattisia tälle kokoonpanolle. Pysin kuitenkin pysymään mahdollisimman uskollisena alkuperäisille sävellyksille ja useamman kappaleen kohdalla olisikin ehkä osuvampaa puhua transkriptioista tai soitinnoksista. Itse sovitustöissä pyrin kuitenkin saamaan aikaan lopputuloksia, jotka kuulostaisivat siltä kuin ne olisivat alun perin kahdelle kitaralle.

5.1 Sovitukset soivana materiaalina

Preludeita, jotka ovat materiaailtaan jossain määrin fuugia vapaampia, sovittaessani tähtäsin lopputuloksiin jotka olisivat yleisilmeeltään mahdollisimman uskollisia alkuperäisille sävellyksille, mutta istuisivat kitaralle mahdollisimman hyvin. Tämä tarkoittaa käytännössä pieniä muutoksia äänialassa, eri viritysten käyttöä sekä varsinkin tulkinallisten ratkaisujen tekemistä.

Bachin preludien kohdalla en joutunut juurikaan tekemään suuria muutoksia alkuperäisiin sävellyksiin. Joissakin tapauksissa muutin hieman äänien asettelua jotta saisin aikaan paremmin kahdella kitaralla soivaa satsia. Näitä pieniä muutoksia lukuun ottamatta ovat sovitukset varsin uskollisia alkuperäisille, joten olisikin ehkä soveliaampaa puhua tässä kohtaa transkriptioista.

Shostakovichin preludien kohdalla en myöskään kajonnut valtavasti itse nuottikuvaan, joskin joissain tapauksissa oli tarpeen muuttaa hieman sointujen asettelua paremman soinnin saavuttamiseksi. C-duuri preludissa ja fuugassa päädyin pudottamaan toisen kitaran matalimman kielen suureen C:n laajentaen näin kokoonpanon äänialaa. Tämä ratkaisu tarjosi myös varsinkin preludissa kaivattua avointa sointia. A-molli preludissa suurin ongelmakohta tuli alkuperäisen sävellyksen tempon kanssa, joka on kitaralla lähes mahdoton toteuttaa. Koetimme saada yhdessä Jukka Kääräisen kanssa luotua kitaran soinnillisilla mahdollisuuksilla aikaan illuusion samankaltaisesta aaltoilusta, joka pianolla nopeasti soitettaessa saadaan aikaan.

Fuugien kohdalla otin ensimmäiseksi prioriteetiksi temaattisen materiaalin säilyttämisen ja selkeyden. Koetin välttää ratkaisuja, joissa äänet menisivät keskenään ristiin. Tämä johti toisinaan joidenkin tuplausten poisjättämiseen sekä oktaavialojen muutoksiin.

Jälleen molemmat Bachin fuugista toimivat kitaralla ilman suurempia muutoksia varsin hyvin ja e-molli fuuga jo itsessään kuulostaa lähes kitaralle sävelletyltä. Sävellajeistaan johtuen molemmat myös soivat kahdella kitaralla soitettuna varsin hyvin ja avoimesti. Koetin pitää sovitusten äänialan kitaralle mahdollisimman helposti soitettavalla alueella ja tämä johti toisinaan pieniin oktaavialojen muutoksiin.

Shostakovichin C-duuri fuuga oli ehkä sovituksista haastavin saada toimimaan kitaralla hyvin sen hitaan tempon ja puhtaan soinnin vuoksi. Koitin imitoida pianolla aikaan saatua kellomaista sointia ylärekisterissä käyttämällä kaikkein korkeimpien nuottien kohdalla kitaran huiluääniä teoksen loppupuolella. Toisen kitaran matala vire ja sen avulla saavutetut yläsävelet toivat mielestäni myös fuugaan sen kaipaamaa avoimuutta.

A-molli fuuga toimii mielestäni kahdelle kitaralle sovitettuna erinomaisesti ja sen artikuloitu ja ironinen ilme toimii tällä kokoonpanolla varsin hyvin. Kuten a-molli preludin niin myös fuugan kohdalla päädyimme laskemaan alkuperäistä ilmoitettua tempoa varsin paljon. Näin fuuga sai kaipaamaansa selkeyttä ja dissonoivat intervallit tulevat paremmin esille.

5.2 Harjoitusprosessi

Saatuani sovitusten raakaversiot valmiiksi alkuvuodesta 2014 aloin työstämään niitä yhdessä Jukka Kääriäisen kanssa. Ensimmäisillä harjoituskerroilla soitimme kappaleita lähinnä läpi ja mietimme yhdessä paikkoja, joita voisi vielä muokata ja saada soimaan paremmin. Suurimmat löytämämme parannusideat koskivat lähinnä asettelua, äänien jakamista stemmojen kesken sekä luonnollisesti muutaman huolimattomuuttani tehdyn virheen korjaamista. Lopulliset versiot sovituksista valmistuivat maaliskuussa 2014.

Harjoitusprosessin seuraavassa vaiheessa hahmottelimme jokaisen sävellyksen harmonista rakennetta ja sen ominaispiirteitä. Tarkoituksenamme oli luoda jonkunlainen yleiskuva sävellyksestä löytää siitä kiinnekohtia. Tämän lisäksi pohdimme joidenkin osien kohdalla yhteneväisiä sormituksia ja toki myös sävellysten tulkitsemisen osalta

tärkeitä asioita. Lisäksi kuuntelimme yhdessä useita levytyksiä sekä Shostakovichin että Bachin preludeista ja fuugista. Viimeisissä harjoituksissa keskityimme lähinnä siihen, miten saisimme sävellykset soimaan mahdollisimman hyvin ja miten ne rakentuvat kokonaisuuksina. Lopulta, kun preludit ja fuugat alkoivat olla näpeissämme, kokosimme niistä konserttikokonaisuuden. Yhteisen harjoitusajan puutteen vuoksi emme lopulta ehtineet ottaa mukaan konserttiohjelmaan Castelnuovo-Tedescon preludeita ja fuugia.

5.3 Konsertti

Järjestin opinnäytetyökonsertin Helsingin Konservatorion Kamarimusiikkisalissa lauantaina 5.4.2014. Konsertissa esitimme tekemäni sovitukset kahdesta J.S. Bachin ja kahdesta D. Shostakovichin preludista ja fuugasta. Konsertti myös nauhoitettiin ja videoitiin opinnäytetyötäni varten.

6 Pohdintaa

Sovitusten tekeminen onnistui mielestäni hyvin ja myös konsertista saamamme palaute oli positiivista. Erityisesti olin tyytyväinen siihen kuinka hyvin sekä Bachin ja Shostakovichin pianosävellykset lopulta istuivat kitaralle ja miten ne myös soivat kahdella kitaralla soitettuna. Sovituksia tehdessäni jouduin lopulta tekemään vähemmän kompromisseja kuin alun perin olin odottanut. En myöskään missään vaiheessa kohdannut esteitä, jotka olisivat tehneet jonkun sävellyksen sovittamisen täysin mahdottomaksi. Kaikkiin ongelmapaikkoihin löytyi myös lopulta varsin yksinkertainen ja ”kitaristinen” ratkaisu.

Valmistautuessamme Jukan kanssa opinnäytetyökonserttiani varten emme saaneet järjestettyä aivan niin useita yhteisharjoituksia kuin ehkä olisi ollut tarpeen. Tämän vuoksi jouduimme toistaiseksi jättämään Castelnuovo-Tedescon preludien ja fuugien esittämisen tulevaisuuteen. Tarkoituksenamme olisi kuitenkin lähiaikoina koota konserttikokonaisuus, jossa esittäisimme tekemiäni sovituksia sekä edellä mainittuja sävellyksiä. Tämän lisäksi olemme pohtineet yhteyden ottamista joihinkin nuoriin säveltäjiin ja kysyä heidän mielenkiintoaan säveltää uusia preludeita ja fuugia kahdelle kitaralle. Sovituksia sekä alkuperäissävellyksiä yhdistämällä saisimme aikaan varmasti mielenkiintoisen konserttikokonaisuuden ja samalla voitaisiin luoda katsaus kyseisen sävellysmuodon historiaan sekä jatkaa sen perinnettä.

Opinnäytetyön tekeminen on ollut itselleni hyvin opettavainen matka sovittamisen maailmaan. Lisäksi on ollut mielenkiintoista tutustua preludeihin ja fuugiin sekä säveltäjien taustoihin heidän näitä kirjoittaessaan. Haluaisinkin jatkaa tätä hyvin alkanutta projektia tekemällä uusia sovituksia ja järjestämällä niille esityksiä. Toivon myös että tekemistäni sovituksista on hyötyä myös muille kitaristikollegoilleni ja niitä esitettäisiin myös tulevaisuudessa.

Lähteet

Bruhn, Siglund 1993. J.S. Bach's Well-Tempered Clavier In-depth Analysis and Interpretation <http://www-personal.umich.edu/~siglind/text.htm> (luettu 10.4.2014)

Castelnuovo-Tedesco, Mario. 2005. Les Guitares Bien Temperees Op. 199. Berbén. Italia

Earsense 1997. <http://www.earsense.org/Earsense/WTC/Shostakovich/circle.html> (luettu 1.3.2014)

Heinemann Ernst-Günter. 1997. Das Wohltemperierte Klavier Teil 1 & 2. Johann Sebastian Bach. G Henle Verlag. Saksa

Lindley, Mark 2014. Well-tempered clavier. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30099?type=article&search=quick&q=preludes+and+fugues&pos=22&_start=1%20-%20firsthit (luettu 1.3.2014)

Lång, Markus 1992. Ludwig Czaczkes, Dmitri Šostakovits - Kaksi näkemystä Bachin fuugasta <http://www.mlang.name/opinnot/fuuga.html> (luettu 15.4.2014)

Micheli, Lorenzo 2012. Mario Castelnuovo Tedesco | The well-tempered guitars <http://www.soloduo.it/news/mario-castelnuovo-tedesco-the-well-tempered-guitars> (luettu 3.4.2014)

Plutalov, Denis V. Dmitry. 2010 Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op. 87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition Based on the Composer's Recorded Performance. University of Nebraska at Lincoln.

Shostakovich, Dmitri. 1955. 24 Preludes and Fugues Op.87 (vol. 1 & 2). Sikorski Musikverlage. Hamburg Saksa

Volkov, Solomon. Dmitri Šostakovitšin muistelmat. 1980.. Suomentanut Seppo Heikinheimo. (Алкотеос: Свидетельство.) Otava, Helsinki

Wikipedia The Well-Tempered Clavier http://en.wikipedia.org/wiki/The_Well-Tempered_Clavier (luettu 1.3.2014)

Young, Doug 2010. Assad Brother. Acoustic Guitar 20.7, 59-63.

Liitteet

Liite 1.

Sovitukset J.S. Bachin G-duuri ja D. Shostakovichin preludeista ja fuugista

Preludeita ja Fuugia kahdella kitaralla

Soiva opinnäytetyö

5.4.2014 klo 13.00

Helsingin Konservatorion Kamarimusiikkisali

Ohjelma:

J.S. Bach – Preludi & Fuuga G-duuri BWV 884

D. Shostakovich - Preludi & Fuuga C-duuri Op. 87

Moderato

D. Shostakovich - Preludi & Fuuga a-molli Op. 87

Allegro - Allegretto

J.S. Bach – Preludi & Fuuga e-molli BWV 855

Sovitukset: Antero Pellikka

Prelude and Fugue

in A minor

Dmitri Shostakovich

Arr. Antero Pellikka

Prelude

Allegro

Guitar ⑥=D

8

p legato sempre

Guit. 3

8

Guit. 5

8

Guit. 7

8

Guit. 9

Guit. 8

Guit. 11

Guit. 8

Guit. 13

Guit. 8

Guit. 15

Guit. 8

Guit. 17

Guit. 8

19

Guit. 8

Guit. 8

21

Guit. 8

Guit. 8

23

Guit. 8

Guit. 8

25

Guit. 8

Guit. 8

27

Guit. 8

Guit. 8

29

Guit. 8

Guit. 8

31

Guit. 8

Guit. 8

33

Guit. 8

Guit. 8

35

Guit. 8

Guit. 8

37

Guit. 8

Guit. 8

Fugue
in 3 voices

Allegretto

Guit. 40

8

p

Guit. 43

8

Guit. 46

8

Guit. 49

8

Guit. 52

8

55

Guit. *crescendo*

Guit.

58

Guit. *mf*

Guit.

61

Guit.

Guit.

64

Guit. *crescendo* *f*

Guit.

67

Guit.

Guit.

70

Guit. *mp*

Guit.

73

Guit.

Guit.

76

Guit. *f*

Guit.

79

Guit. *f*

Guit.

82

Guit.

Guit.

85

Guit.

8

f

88

Guit.

8

91

Guit.

8

94

Guit.

8

p

97

Guit.

8

100

Guit. *dim.* *pp* *cresc.*

103

Guit. *f*

106

Guit. *cresc.*

109

Guit. *ff*

112

Guit.

115

Guit.

8

118

Guit.

8

Prelude and Fugue

in C Major

Dmitri Shostakovich Op.87

Arr. Antero Pellikka

Prelude

Moderato

Guitar

8 *p dolce*

Guitar

⑥ = C

8

Guit.

5

8

Guit.

8

Guit.

11

8

pp

p espressivo

Guit.

8

Guit.

16

8

pp

Guit.

8

21

Guit. *crescendo*

Guit.

26

Guit. *pp subito*

Guit.

31

Guit. *p* *mp dim.* *p*

Guit.

36

Guit.

Guit.

41

Guit. *pp* *crescendo*

Guit.

46

Guit. *mf* *cresc.*

Guit.

51

Guit. *f* *dim.*

Guit.

56

Guit. *p* *dim.*

Guit.

61

Guit. *pp*

Guit. *attacca*

Fugue
in 4 voices

Moderato

Guit. 68

Guit. 8

pp legato sempre

Guit. 74

Guit. 8

Guit. 80

Guit. 8

Guit. 86

Guit. 8

Guit. 92

Guit. 8

crescendo

Measures 104-108 of the guitar score. Measure 104 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff (Guit.) contains a whole note chord (F#4, A4, C5) with a slur over it, followed by a half note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (C5). The second staff (Guit.) contains a whole note chord (F#4, A4, C5) with a slur over it, followed by a half note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (C5). The first staff is marked with *dim.* and the second staff is marked with *pp*. The score continues with measures 105-108, showing various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

110

Guit.

8

Guit.

8

[illegible]

128

Guit.

8

p

134

Guit.

8

cresc.

140

Guit.

8

mf *dim.*

146

Guit.

8

p

8va

152

Guit.

8

mf

8va

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of two staves each, labeled 'Guit.'. The first system (measures 128-133) features a melody in the upper staff with triplets and a dynamic of *p*. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 134-139) continues the melody with a *cresc.* marking. The third system (measures 140-145) shows a melodic line with *mf* and *dim.* dynamics. The fourth system (measures 146-151) includes a natural harmonic (8va) in the upper staff and a *p* dynamic. The fifth system (measures 152-157) features a melodic line with a *mf* dynamic and another 8va marking.

158

Guit.

8

dim.

164

Guit.

8

p

dim.

170

Guit.

8

rit.

pp

Prelude and Fugue

in E minor

Prelude

J.S. Bach BWV 855

Arr. Antero Pellikka

Guitar

Guitar

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. 11

Guit. 8

Guit. 13

Guit. 8

Guit. 15

Guit. 8

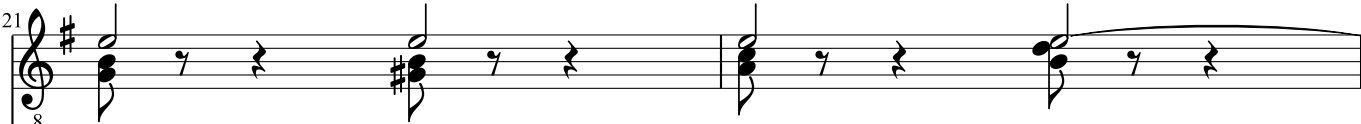
Guit. 17

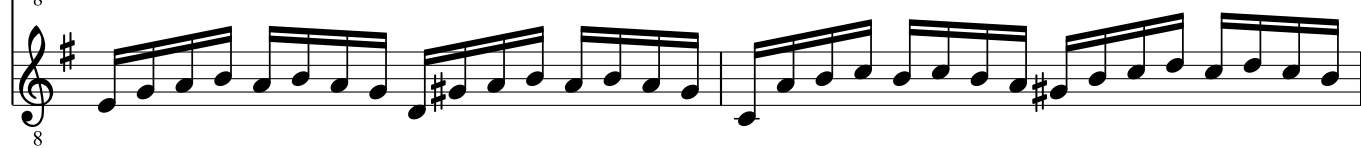
Guit. 8

Guit. 19

Guit. 8

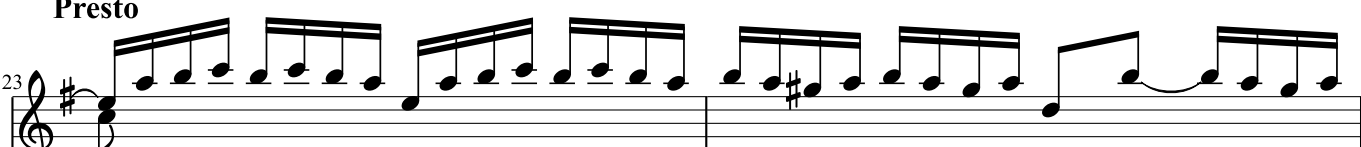
21

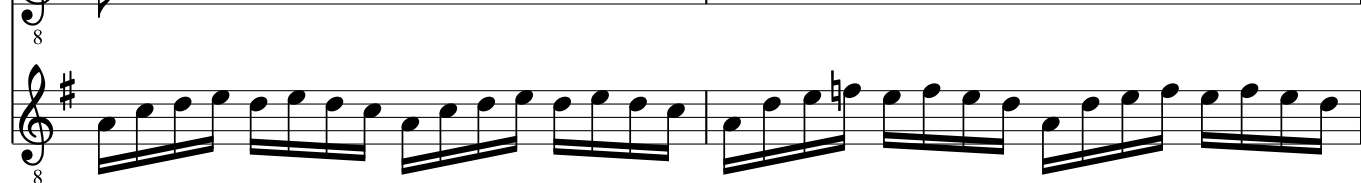
Guit. 

Guit. 


Presto

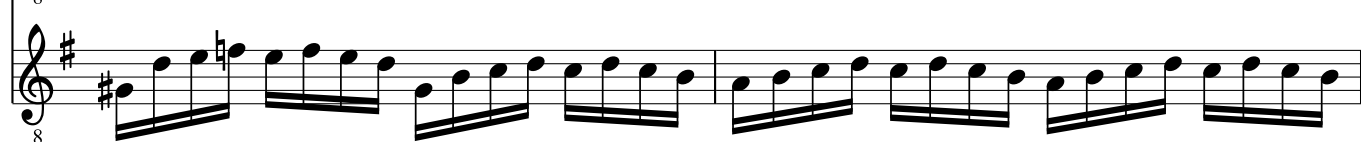
23

Guit. 


Guit. 

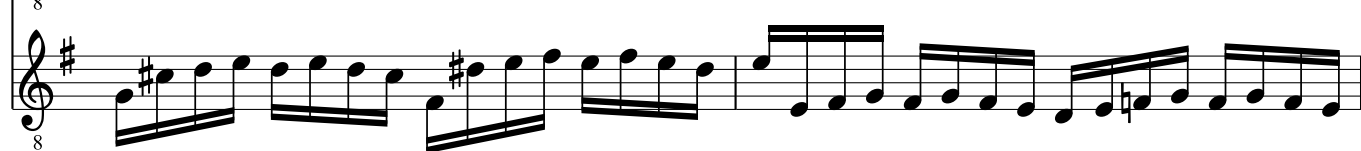
25

Guit. 


Guit. 


27

Guit. 

Guit. 

29

Guit. 

Guit. 

31

Guit.

8

Guit.

8

33

Guit.

8

Guit.

8

35

Guit.

8

Guit.

8

37

Guit.

8

Guit.

8

39

Guit.

8

Guit.

8

Fugue
in 2 voices

42

Guit. 8

Guit. 8

45

Guit. 8

Guit. 8

48

Guit. 8

Guit. 8

51

Guit. 8

Guit. 8

54

Guit. 8

Guit. 8

57

Guit. 8

Guit. 8

60

Guit. 8

Guit. 8

63

Guit. 8

Guit. 8

66

Guit. 8

Guit. 8

69

Guit. 8

Guit. 8

72

Guit. 8

Guit. 8

75

Guit. 8

Guit. 8

78

Guit. 8

Guit. 8

81

Guit. 8

Guit. 8

Prelude and Fugue

in G major

J. S. Bach BWV 884

Arr. Antero Pellikka

Prelude

Guitar ⑥ = D

Guitar ⑥ = D

Guit. 3

Guit. 8

Guit. 5

Guit. 8

Guit. 7

Guit. 8

Guit. 9

Guit. 8

Guit. 11

Guit. 8

Guit. 13

Guit. 8

Guit. 15

Guit. 8

Guit. 17

Guit. 8

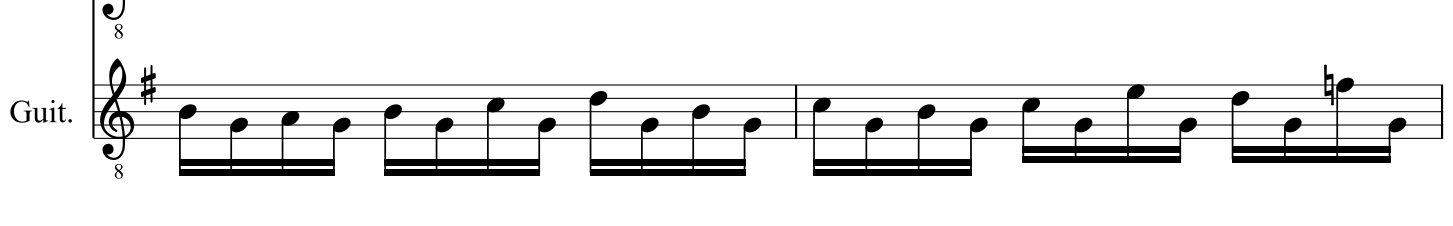
Guit. 19

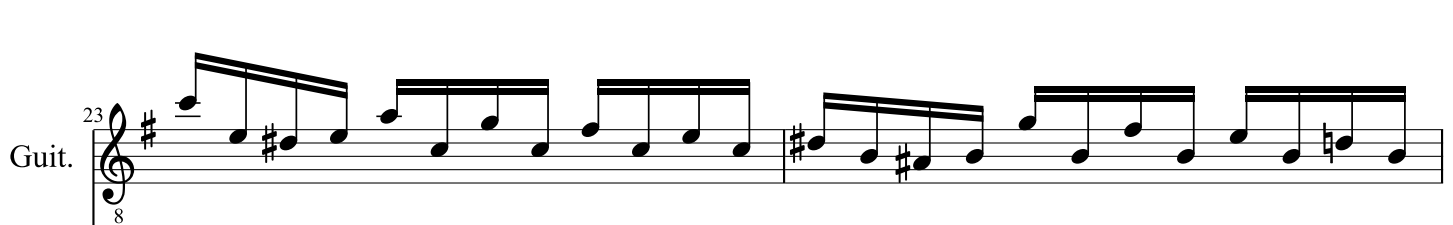
Guit. 8

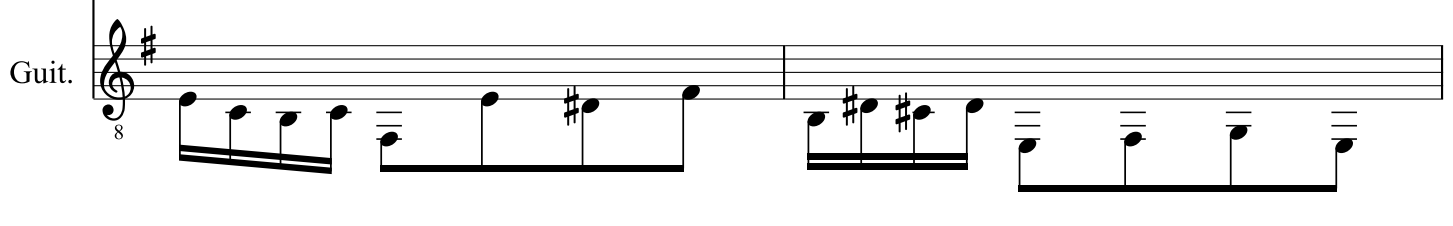
The musical score is written for guitar and consists of six systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and articulations:


- System 1 (Measures 11-12):** The top staff features a series of eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.
- System 2 (Measures 13-14):** The top staff includes a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.
- System 3 (Measures 15-16):** The top staff features a series of eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.
- System 4 (Measures 17-18):** The top staff includes a series of eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.
- System 5 (Measures 19-20):** The top staff features a series of eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.
- System 6 (Measures 21-22):** The top staff includes a series of eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff has a triplet of eighth notes followed by a half note and a quarter note.

21 Guit. 

23 Guit. 

25 Guit. 

27 Guit. 

29 Guit. 

Guit. 31

Guit. 8

Guit. 33

Guit. 8

Guit. 35

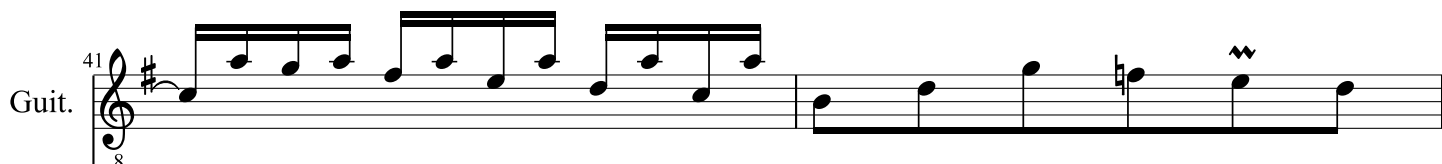
Guit. 8

Guit. 37

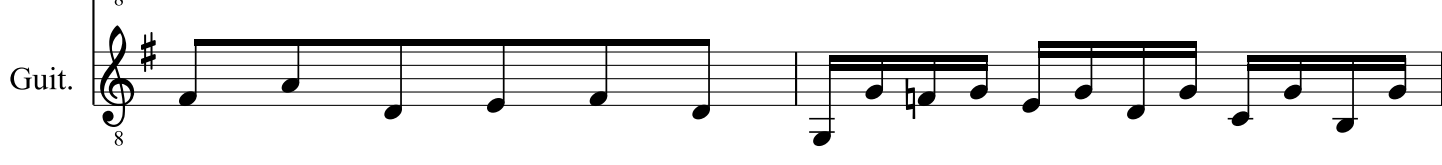
Guit. 8

Guit. 39

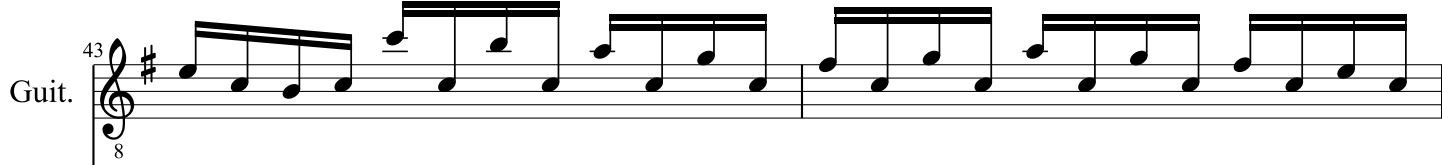
Guit. 8

41 Guit. 

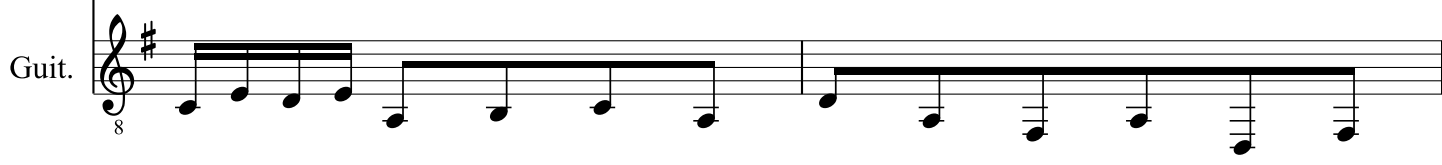
8

43 Guit. 

8

45 Guit. 


8

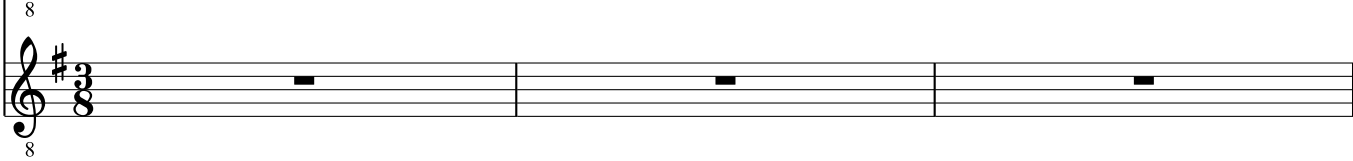
47 Guit. 

8


Fugue
in 3 voices

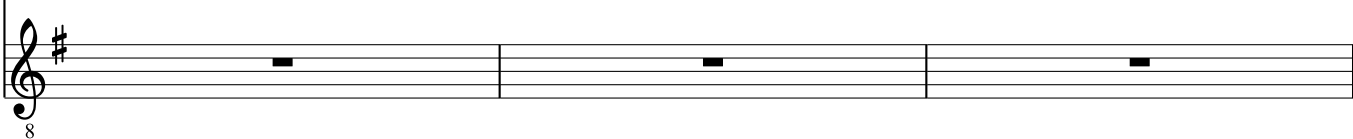
49

Guit. 

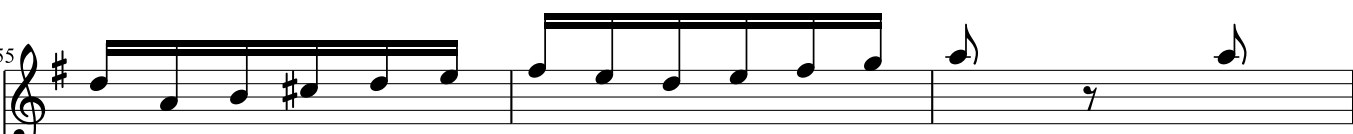
Guit. 

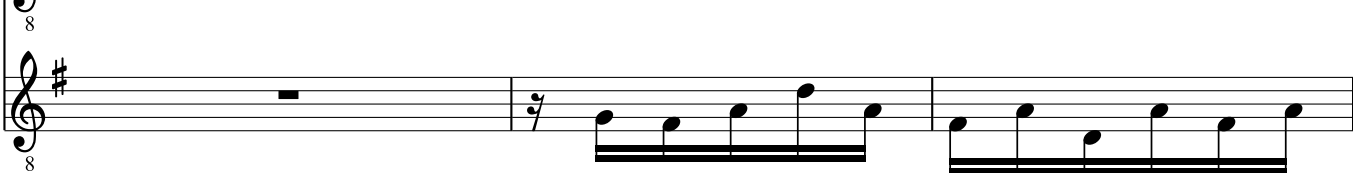
52

Guit. 

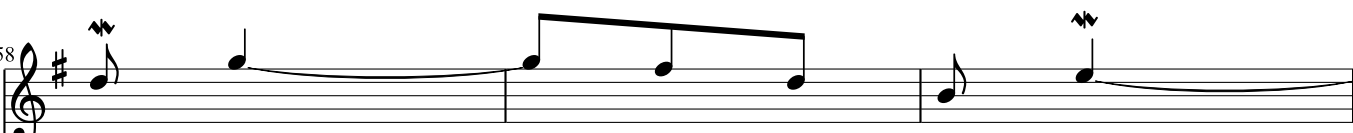
Guit. 

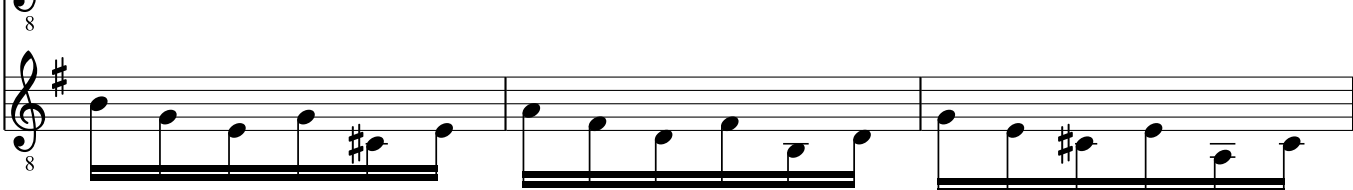
55

Guit. 

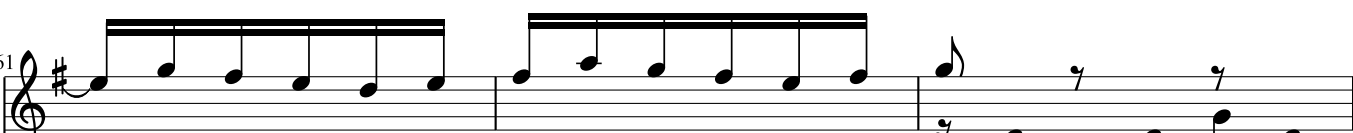
Guit. 

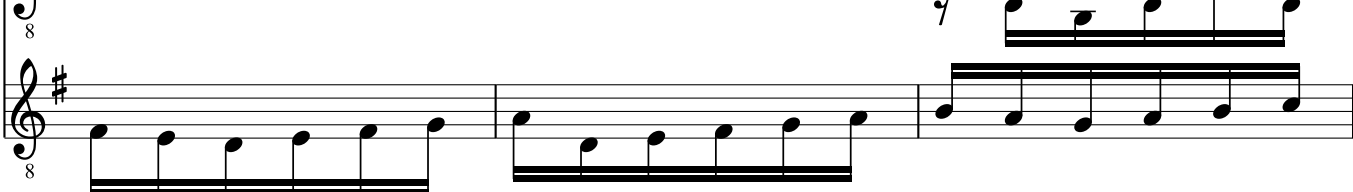
58

Guit. 

Guit. 

61

Guit. 

Guit. 

64

Guit.

8

Guit.

8

67

Guit.

8

Guit.

8

70

Guit.

8

Guit.

8

73

Guit.

8

Guit.

8

76

Guit.

8

Guit.

8

79

Guit.

8

Guit.

8

82

Guit.

8

Guit.

8

85

Guit.

8

Guit.

8

88

Guit.

8

Guit.

8

91

Guit.

8

Guit.

8

94

Guit.

Guit.

97

Guit.

Guit.

100

Guit.

Guit.

103

Guit.

Guit.

106

Guit.

Guit.

109

Guit. 

Guit. 

112

Guit. 

Guit. 

115

Guit. 

Guit. 

118

Guit. 

Guit. 

Liite 2.

Nauhoite opinnäytetyökonsertista 5.4.2014 Helsingin konservatorion kamarimusiikkisalissa